

Franco Perrelli

Da circa un ventennio ormai la drammaturgia di Jon Fosse viene rappresentata con assiduità e attenzione sui palcoscenici di tutto il mondo, ponendoci un interrogativo – sfiorato in un'intervista del 2003 di Rodolfo di Giammarco all'autore norvegese – ovvero se la postmodernità in teatro non si caratterizzi in fondo per un ritorno al testo¹. Dopo tutto, nell'ambito della prima e importante ricezione tedesca di Fosse, si è dovuto constatare come alcuni critici abbiano colto la palla al balzo della sua affermazione per richiedere che le scene – superando il predominio del regista – facessero per l'appunto ritorno al «pilastro fondante» della parola, restaurando «un teatro semplicemente e autenticamente testo-centrico»². Nel clima di generale arretramento culturale imposto dalla globalizzazione, questo potrebbe essere considerato un ennesimo sintomo reazionario, ma – vista la profondità e la purezza della drammaturgia o (se si vuole) peculiare «teatralità analitica»³ di Fosse – anche un'indicazione, nello specifico, di una resurrezione vitale di nuove dimensioni della scrittura in uno strumento espressivo stanco e marginale quale appare, per tanti versi, ormai il teatro.

Molti hanno negato che Jon Fosse abbia propriamente antenati. Pur convinti come siamo dell'originalità dell'autore norvegese, dissentiamo da questa posizione. È difficile non essere *figli di qualcuno* (per citare Grotowski) e certo la tradizione di drammaturgia che intravediamo dietro la sua produzione – la prodigiosa linea che va dall'estremo Ibsen di *Quando noi morti ci destiamo* (che il regista Michael Elliott

1. J. Fosse, *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2006, p. XIX.

2. S. Bodermann, "Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhets primitive stadier...". Om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk, in "Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift", 1, 2012, p. 48.

3. Ivi, p. 49.

ha paragonato, per intensità, agli ultimi quartetti di Beethoven)⁴ e dallo Strindberg di *Un sogno* e soprattutto dei drammi da camera (tematicamente connessi a Maeterlinck) fino a Samuel Beckett – è prestigiosa e ancora influente fin nelle contemporanee destrutturazioni postmoderne della scena. Andrà subito chiarito che il caso Fosse, a nostro parere, non s'inquadra nelle categorie più contemporanee della dimensione postdrammatica, se mai proprio sulla scia di questi astri della modernità. Egli stesso ne parla nei suoi *Saggi gnostici*, delineando un'interconnessione quanto dialettica e contrastata costellazione Ibsen-Joyce-Beckett, inevitabile confronto anche per la sua drammaturgia, con una vicinanza particolare all'irlandese, capace di esprimere una «riservata e contenuta musicalità letteraria» e persino «l'anima che vibra nell'elaborazione della frase»⁵.

Se partiamo, del resto, proprio dall'analisi che Hans-Thies Lehmann⁶ ha proposto muovendo dal teatro dell'Assurdo – caratterizzato, nonostante tutto, dal fascino per le unità drammatiche e dal «predominio della parola» – saremmo propensi a far rientrare Fosse all'interno d'una *neo-drammaturgia lirica dell'Assurdo*, che può appartenere per l'appunto solo alla «genealogia» del postdrammatico, dal momento che non dimostra quello scarto fatale che si verifica «allorché i mezzi teatrali oltre il linguaggio sono ugualmente posizionati accanto al testo e sono sistematicamente pensabili senza di esso». In Fosse, al contrario, si riscontra un'ansia metafisica (o mistico-gnostico-fenomenologica, preferirebbe Leif Zern: «il cuore del suo teatro è il misticismo, l'equilibrio fragile fra il vuoto e il senso»)⁷, che era peculiare degli autori dell'Assurdo, ma che vien meno nel teatro postdrammatico, che considera di contro la disintegrazione delle ideologie un acclarato dato di fatto⁸.

Fosse, insomma, non appare sganciato dalla coscienza infelice della modernità, di cui offre una riformulazione ancora efficace, in una sorta di neoesistenzialismo, per di più cristiano: «Io sono cristiano e mistico [...]. Se t'impegno a scrivere poesia, la magia o l'enigma o l'epifania di quella esperienza significano che non puoi essere ateo [...]. Io non so da dove provengano le mie parole»⁹. Peraltro – come stiamo per vedere – Fosse mira «a tenere una distanza critica in relazione a una scena artistica contemporanea obnubilata dai media»¹⁰. La stessa magnifica autonomia estetica dei suoi testi, il loro stare in piedi da soli, quasi aristotelicamente, indipendentemente cioè dalla circostanza che siano rappresentati, lo avvicinano vieppiù a Beckett. Qui però non si pensa all'esteriorità di taluni effetti comuni ai due autori («la visione riduzionistica del linguaggio e dell'uomo»¹¹, il minimalismo, il silenzio,

4. M. Meyer, *Ibsen. A Biography*, Penguin, Harmondsworth 1974, p. 828.

5. J. Fosse, *Gnostiske essay*, Samlaget, Oslo 1999, p. 244.

6. H.-T. Lehman, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York 2006, pp. 53 sgg.

7. L. Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, l'Arche, Paris 2008, pp. 11; 149.

8. H.-T. Lehman, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 54.

9. B. Logan, *Jon Fosse: All the world loves his plays. Why don't we?*, in "The Independent", 1 maggio 2011.

10. L. Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, cit. p. 65.

11. J. Fosse, *Gnostiske essay*, cit., p. 243.

l'attesa ecc.), tutto sommato di superficiale rilievo rispetto alla rispettiva individualità linguistica, se mai a un elemento ch'è strutturale, vale a dire: una scrittura della partitura drammaturgica così esistenzialmente plasmata e direzionata da implicare una regia implicita.

Fosse si presenta, insomma, come uno di quei rari drammaturghi, «sia che si tratti di uomini esperti di teatro sia il contrario» (e viene sempre in mente Beckett), che – per servirci delle categorie di un traduttore nordico dell'irlandese, Christian Ludvigsen – «sono in grado di scrivere note di regia che funzionano sulla scena come una partitura»¹². Non è un caso che Leif Zern (il quale si dichiara assai scettico che, nonostante tanti e illustri allestimenti, gli «esperimenti» di Fosse, la sua «drammaturgia immateriale», abbiano mai trovato la loro «realizzazione scenica») abbia messo in guardia i registi dal tralasciare le didascalie dei drammi di Fosse, che «traducono più o meno coscientemente la volontà dell'autore di fare la propria messinscena». Nel norvegese, infatti, «entrate e uscite non sono semplici didascalie, ma delle notazioni musicali, delle indicazioni di tempo, il ritmo delle frasi»¹³.

Il postmoderno, quindi, non è evidentemente dominato solo dal postdrammatico (come il moderno non è stato solo astratto o atonale) ed esistono anche contaminazioni e altre declinazioni. Quella impersonata da Jon Fosse impone testi che si presentano come una convergenza di linguaggio e rappresentazione, trovando spazio in un'epoca che registra un tendenziale indebolimento della regia almeno come esercizio critico-interpretativo. È noto che Fosse ha stimolato contemporaneamente l'attenzione di gruppi giovani in cerca di nuovi territori espressivi come di grandi istituzioni teatrali, e qui viene da chiedersi: che succede quando una drammaturgia di questo profilo o addirittura *personalità* incrocia i pochi mostri sacri della regia ancora dominanti sui palcoscenici mondiali come Thomas Ostermeier o Patrice Chéreau? In un passato non lontano, si dava per scontato che l'autorialità del regista fosse preminente, accettando che l'autore dovesse soccombere ad essa. Di fronte però a partiture splendidamente autosufficienti, pressoché blindate nella loro feroce autonomia estetica e perfettamente significanti al di là del palcoscenico stesso, questa situazione potrebbe non essere più tanto ovvia.

A dire il vero, se consideriamo almeno *Rêve d'automne* – allestito da Chéreau, nel 2010-2011, al parigino Théâtre de la Ville e giunto poi anche in Italia –, l'impressione resta quella di una regia *resistente*, cioè piuttosto autonoma ed eccentrica rispetto al testo. L'attrice protagonista, Valeria Bruni-Tedeschi, in un intervento su “la Repubblica” del 2 aprile 2011, mostrava evidentemente sia l'approccio interpretativo spregiudicato e psicologico di questa regia («Fosse è difficile, perché non dà informazioni sui personaggi [...]. Per la mia Donna ho dovuto inventarmi un passato, un mestiere, tutto quello che nel testo non c'è») sia la normale prevaricazione di dimensioni tutt'altro che secondarie del copione («Per Patrice era impossibile

12. Chr. Ludvigsen, *Dramatikeren som iscenes som iscenesætter i sin egen tekst*, in “Teatrets Teori og Teknikk”, 5, 1967, p. 4.

13. L. Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, cit. pp. 139-140; 58.

ambientare la pièce in un cimitero [...]. Non lo trovava teatrale, non gli interessava. Così ha pensato a un museo», una sala del Louvre).

A fermarsi alla citata intervista del 2003, Fosse – autore globale, tradotto in 40 lingue – dà per scontato che, nella loro incontrollabile diffusione internazionale, i suoi copioni possano suscitare comunque atteggiamenti interpretativi differenti: «Thomas Ostermeier ha diretto delle ottime messinscène dei miei testi. [...] anche il regista francese Claude Régy. Le letture di Ostermeier e di Régy sono però sostanzialmente diverse. Thomas pone l'accento sull'aspetto sociale dell'opera, mentre Régy su quello metafisico, o misterioso, diciamo così, per semplificare». Da ciò si può dedurre che Fosse accetti regie «profondamente diverse», purché congeniali¹⁴, ma se consideriamo un denso intervento che, in Italia almeno, è stato pubblicato nel 2005, nell'ambito di un'inchiesta su *Il ruolo della regia negli anni Duemila*¹⁵, questa *normale* integrazione con gli estremi fasti della più brillante regia interpretativa appare meno immediata o quantomeno più problematica.

«Avevo l'impressione che il teatro non fosse più tanto interessato alla parola e per questo non volevo mettermi a scrivere per il teatro» – esordisce Fosse, consapevole dell'assoluta autonomia attinta dalla regia, capace di allestire persino «l'elenco del telefono»: «Mi sembrava che in teatro fosse il regista a decidere, e che la sua dovesse essere una creazione assolutamente individuale». Il drammaturgo, per Fosse, è un solitario e in fondo uno straniero rispetto alla comunità del teatro, anzi, qualcuno che appartiene a un'altra famiglia, quella della letteratura: «se lo scrittore fosse spuntato all'improvviso, il regno del regista sarebbe stato immediatamente trasformato nel reazionario, pre-moderno reame dello scrittore»¹⁶.

Non a caso Fosse esordisce, ventiquattrenne, come romanziere nel 1983 (con *Rosso, nero*) e il suo primo testo drammaturgico giunge molto più tardi, solo nel 1994 (con *Non ci lasceremo mai*), conquistando appena due anni dopo il Premio Ibsen e il successo internazionale. Se si è potuto giustamente scrivere che questo autore «è arrivato al teatro come un extraterrestre e, in un certo senso, è restato tale»¹⁷, Fosse stesso ammette che il teatro (prima guardato con sospetto e dispetto, poi giudicato «la più umana e, per me, la più intensa forma d'arte»)¹⁸ ha trasformato i suoi lavori in qualcosa d'inimmaginabile. Infatti, «nonostante siano stati rappresentati in molti modi diversi, addirittura contraddittori tra loro, tutti i registi, quasi senza eccezione, sono stati fedeli alla mia scrittura. E anche all'idea di teatro che c'è dietro». Per Fosse, però, non è la regia che ha trasformato nelle forme e negli stili più vari la sua creazione, bensì la sua scrittura che, pur espressa in termini differenti e (perché no?) persino sbagliati, è risultata paradossalmente

14. J. Fosse, *Teatro*, cit., pp. XVII-XVIII.

15. J. Fosse, *Anti-Artaud*, in "Il Patalogo", 28, 2005, pp. 252-253.

16. Ivi, p. 252.

17. L. Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, cit. p. 25.

18. J. Fosse, *Gnostiske essay*, cit., p. 257.

vincolante – tramite «un certo minimalismo» e «una sorta di stilizzazione» – per chi con essa si è confrontato sul piano estetico.

Fosse è chiaro: «Per funzionare, i miei testi non hanno bisogno di questo o quello stile registico. Ma chiedono una vicinanza stretta alla forma, visibile e invisibile, alla composizione, come dire, del testo stesso». I copioni possono diventare tragedie o commedie (meglio tragicommedie), attingere un certo livello di realismo stilizzato, ma questa apparenza è la sovrastruttura, la struttura dominante e germinante implica che il regista si attenga alla «precisione nel linguaggio (detto e non detto)» e a mantenere «il ritmo corretto»¹⁹. Insomma, in quella precisione e in quel ritmo, c'è una prevalente azione drammaturgica, la ragione stessa della scrittura di Fosse, che non ha mai nascosto che, per lui, «scrivere rimane un atto musicale»²⁰. In Fosse, più che nei temi, il senso del tragico (come senso dell'evento scenico) e la relazione espressiva («pressoché tattile» in rapporto al lettore o allo spettatore) consistono effettivamente nella forma e nel ritmo del linguaggio²¹.

Tornando alla nota sul *Patalogo*, Fosse non nega la forza della personalità registica e la reputa anzi positiva, ma dentro le griglie e le categorie del suo testo: solo i peggiori interpreti mirano a «cambiarlo, inventarlo, aggiungerci qualcosa in un modo o nell'altro». Il testo diventa in qualche modo il contenitore della regia e questo è certo un paradosso: «forse solo uno dei tanti paradossi di cui è fatto il teatro: è mia opinione che un buon testo sia allo stesso tempo molto chiuso (per forma, struttura, composizione – tutto deve essere rigorosamente esatto) e molto aperto (il modo in cui può essere interpretato sia da attori che da registi o da altri ancora)». Va da sé che, in quest'ottica, «il testo mantiene intatta una verità profonda», a prescindere da ogni interpretazione²².

Il drammaturgo norvegese s'è considerato, in un'occasione, un evocatore di «figure del vuoto»²³ e Leif Zern ha definito Fosse – certo un poeta della vita come «attesa» e circolarità di eventi e di generazioni – «scrittore dell'inerzia e del silenzio»²⁴. Di fronte a un autore del genere ci si chiede: quale può essere la dinamica che tiene desto l'interesse per l'azione drammatica? Fosse ammette che il teatro ha essenzialmente a che fare con «la contraddizione, col conflitto – [che] il teatro ha bisogno del dramma», ma se può mancare l'azione (e spesso è il caso dei suoi copioni), non può essere assente la «vita»: «alla fine tutto trova posto in una totalità ed è questa totalità a dire l'indicibile, la verità senza parole (parla di una pace piuttosto che di un tormento, di ciò che sta in qualche modo *fuori* della vita)». Il testo è un genere di poesia che integra la parola al silenzio e la vita all'oltre-vita.

19. J. Fosse, *Anti-Artaud*, cit., p. 252.

20. J. Fosse, *Teatro*, cit., p. XIII.

21. S. Bodermann, «Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetsens primitive stadier...». *Om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk*, cit., p. 57.

22. J. Fosse, *Anti-Artaud*, cit., p. 253.

23. S. Bodermann, «Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetsens primitive stadier...». *Om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk*, cit., p. 52.

24. L. Zern, *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, cit. pp. 45-47.

Nella dimensione poetico-drammaturgica di Fosse, c'è una sorta di trasparenza fra mondo e oltre-mondo, qualcosa che si palesa sulla dorsale di un linguaggio detto e non-detto. Fosse lavora sugli spazi e ciò non si risolve in una questione di mera prossemica fra persone o personaggi, perché spazio può essere infatti anche immobilità o silenzio, «ciò che accade fra i battiti del cuore», e può diventare, nella molteplicità dei suoi significati, qualcosa di lancinante o vertiginoso che «induce momenti di catarsi profonda»²⁵. La sua immobilità, mettendo in gioco ogni tipo di relazione spaziale, se travalica la nozione più appariscente di scontro, non evita quella di «tensione drammatica nella contrapposizione» orientata verso la ricerca di una «verità che dev'essere rinvenuta»²⁶.

Nei *Saggi gnostici*, del resto, il soffio metafisico di questo teatro viene dichiarato e s'affaccia un'immagine addirittura romantica, *schubertiana*, diremmo, quando Fosse riprende più volte un'espressione che afferma di avere colto in Ungheria: «Una serata teatrale funziona quando un angelo attraversa il palcoscenico, una, due, parecchie volte. Per me» – aggiunge il drammaturgo – «quel momento è l'essenza del teatro: il teatro è il momento in cui un angelo attraversa il palcoscenico» e si creano «momenti di comprensione», soprattutto «emozionale», fra tutti i partecipanti: «Per me, il dramma autentico non sta nell'azione come tale, ma nell'enorme tensione e intensità fra le persone reciprocamente distanti e nel contempo prossime tra loro, non solo socialmente, ma anche nella loro partecipata comprensione». Ancora: «Se la mia drammaturgia ha qualche scopo, dovrà essere scrivere testi che contengano energia sufficiente affinché un angelo possa attraversare il palcoscenico. [...] Quando l'angelo attraversa il palcoscenico, estetica ed etica diventano una cosa sola»²⁷.

Fosse accetta la lezione di Artaud che rigetta il teatro come il luogo museale in cui degli attori si limitano a presentare della letteratura drammatica, ma non consente che sia il regno del regista e dell'assoluta negazione del testo: «Io trovo che questa idea di teatro del corpo, o dell'immagine sia sbagliata», dichiara il drammaturgo in netta contrapposizione con tutte le estetiche moderne e postmoderne che si sono avvicendate negli ultimi cinquant'anni. Per Fosse – abbiamo compreso –, «il teatro non è azione più suono più movimento [...], il teatro non è fatto di identità, ma di *relazioni*. Questo è il mio pensiero di base. In un buon teatro, esistono diversi livelli di relazione ma quella tra il testo e gli altri elementi è fondante e costitutiva della vera essenza del teatro. Senza un testo, potrà esserci un'installazione, una performance, una danza, chiamiamola come vogliamo, ma non c'è teatro»²⁸.

Fosse – drammaturgo *debole* e ascetico nei contenuti e nelle forme – fa così un'affermazione *fortissima* sulla centralità del *logos* fondante il fatto scenico, per-

25. J. Fosse, *Anti-Artaud*, cit., p. 253.

26. S. Cameron Sunde, *The New Drama of Jon Fosse*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", 3, Sep. 2007, p. 59.

27. J. Fosse, *Gnostiske essay*, cit., pp. 241-242; 255-256.

28. J. Fosse, *Anti-Artaud*, cit., p. 253.

ché il teatro è eminentemente «dialogico» ovvero (deduciamo) perché la «vita» che lo rende energico e interessante è prioritariamente la dinamica ritmica di parola e silenzio. Il concetto non è nuovo ed è stato richiamato spesso in polemica con la linea artaudiana della scena novecentesca. Si pensi solo a Jan Kott: «Il teatro è sempre una bocca. Talvolta il movimento delle labbra è così bello, così affascinante, che ci importa poco sapere cosa enunciano. Talvolta, il significato delle parole è così importante che dimentichiamo le labbra di colui che parla. Ma la nascita di un nuovo teatro è sempre una bocca che pronuncia parole mai udite prima»²⁹. Nel discorso di Fosse, tuttavia, c'è qualche sfumatura in più: la teatralità del teatro, che è poi la sua essenziale complicatezza o impurità, consiste, infatti, per il drammaturgo, in una sorta di equilibrio fra testo, regia e attore. Se si elide uno di questi termini, il teatro non è solo condannato a intellettualizzarsi, ma, oggi (ed era già il timore di Grotowski), a farsi soprattutto «arte visiva, o divismo massmediatico».

Nel suo intervento sul *Patalogo*, Fosse conclude pertanto configurando una sorta di propria *via negativa* per la messinscena e il rinnovamento del teatro, che – a differenza di Grotowski però – non parte dall'attore, ma si pone all'insegna dell'incertezza e della promiscuità del teatro, la cui «purezza può risplendere, esattamente quando scrittura, regia e recitazione si liberano dello scrittore, del regista e dell'attore, non più limitate espressioni di qualcuno, ma parti di un tutto, unità nella differenza, ossia ciò che rende la differenza qualcosa di unico». Solo così «l'opera d'arte diventa realtà». Esiste quindi, in Fosse, una verticalità gerarchica che dal testo (parola-silenzio) fa derivare l'evento scenico che si riequilibra in una orizzontalità negativa ovvero in un'attenuazione armonica e consapevole delle funzioni che costituiscono la rappresentazione.

La messinscena non è prepotenza d'autore, di regista o d'attore, ma devozione e servizio alla parola-silenzio: «Come la malinconica bellezza del teatro e della vita, l'opera d'arte scompare per sempre. Ma un minuto prima si è liberato il suo messaggio silenzioso, senza parole»³⁰, affermando così la sua testimonianza effimera, eppure intensa e necessaria sulla condizione umana.

29. J. Kott, *Il diario teatrale di Jan Kott*, Bulzoni, Roma 1978, p. 15.

30. J. Fosse, *Anti-Artaud*, cit., p. 253.